

Orfeo ed Euridice de Gluck/Calzabigi y los lenguajes de lo sublime infernal

Carlos Daniel Tellechea
Educación Secundaria

En sus *Nueve ensayos dantescos* Jorge Luis Borges delineó algunos de los infinitos itinerarios para las fascinaciones del lector de la *Comedia*. Opuso lo universal y sublime, lo grandioso, a los pormenores dantescos, en los que celebraba la precisión. Refiriéndose al poema, afirmó que:

“...si pudiéramos leerlo con inocencia (pero esa felicidad nos está velada), lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o grandioso. Mucho antes notaríamos, creo, otros caracteres menos abrumadores y hartos más deleitables; en primer término, quizá, el que destacan los dantistas ingleses: la variada y afortunada creación de rasgos precisos...” (Borges, 2006: 8)

El célebre escritor argentino entendió esa precisión como la “...afirmación de la probidad, de la plenitud, con que cada incidente del poema ha sido imaginado...” Pero además los detalles son en general de una gran riqueza connotativa (los símiles de las aves, el silencio de Paolo o las palabras de Virgilio al inicio del canto XX del Infierno: “...aquí lo piadoso es no tener piedad...”).

El filólogo alemán Erich Auerbach había cifrado las claves de lo sublime situándolas en el estilo. Recordemos un fragmento del capítulo octavo de su *Mimesis*, acerca del canto X del Infierno; el episodio de Farinata y Cavalcante: “...Estos pasajes podrían concebirse muy bien, aislados del conjunto al cual pertenecen, en conversaciones corrientes de estilo bajo. Junto a éstas se hallan formaciones de un alto *pathos*, verbalmente excelsas en el sentido antiguo. La intención estilística en general tiende, sin duda alguna, a lo sublime, cosa directamente perceptible...”. (Auerbach, 1983: 175)

Prescindiendo conscientemente de temáticas específicas (como el tratamiento de “lo elevado”) o de procedimientos poco corrientes, admitamos que lo sublime como efecto permite ser emparentado con lo inefable, lo irracional, algo cercano a una ebriedad singular, instantánea, que por un momento lograría escapar a toda intelectualización. De ahí que resulte presumible su exiguuo potencial analítico. El llamado Pseudo-Longino, hacia el siglo III, en su tratado *Sobre lo sublime* hacía de la pasión y de la aprehensión de pensamientos elevados dos de sus “fuentes naturales”. Pero también destacaba la importancia de la composición, esto es, de aspectos puramente derivados del manejo efectivo de los lenguajes artísticos. El irlandés Edmund Burke recaló en los efectos de lo

sublime sobre el alma –idea que difícilmente tenga un lugar *hoy* en un análisis literario–; habló de una saturación, un terror que produce a la vez placer y que diferencia a la belleza, de lo sublime (Borges abordaba el ambiguo episodio del conde Ugolino). Kant, en 1764, vinculó a lo sublime con lo infinito, lo inconmensurable; para él lo bello era pequeño, y lo sublime, grandioso, inmenso. Nicolás Boileau, noventa años antes, había recomendado a los poetas: “...sed simples con arte, sublimes sin soberbia, agradables sin afectación...” (Boileau, 1953: 30) Advirtiendo asimismo que: “...de nada sirve desarrollar sabiamente una escena, si la atrayente pasión no nos llena de suave terror con su hermoso movimiento, o no excita en nuestra alma la encantadora piedad...” (Boileau, 1953: 50)

No habría que olvidar la importancia que dicha idea tuvo para el movimiento romántico. Según Bowra estos artistas:

“...veían que el poder de la poesía era mayor cuando se guiaba por un impulso libremente creador y sabían que en su caso ello ocurría cuando modelaban visiones flotantes en formas concretas y cuando perseguían pensamientos inasequibles hasta capturarlos y someterlos...” (Bowra, 1972: 14)

¿Cómo se presenta literariamente lo sublime en el territorio infernal? Pensemos en el libro VI de la *Eneida* y aquel episodio en el que Palinuro pide sepultura a Eneas, quien recorre el inframundo bajo la guía de la Sibila de Cumas: “...Poco a poco nadaba hacia la tierra; ya estaba a salvo, / si un pueblo cruel, bajo el peso de una ropa empapada / y agarrándome con las uñas a los ásperos salientes del monte, / no me hubiera atacado con sus armas tomándome ignorante por una presa. / Ahora las olas me guardan y los vientos en el litoral me sacuden...” (Virgilio, 2012: 158) Nótese que hay dos Palinuros; uno el cuerpo y otro la sombra; y que el segundo habla del primero, que yace bajo el agua. Y podrían citarse otros muchos ejemplos, como el de Eneas pretendiendo explicar a la sombra de Dido, de espaldas, sumida en el más absoluto silencio y mirando al suelo, los motivos de su partida de Cartago.

Recuérdese además, el triste encuentro del protagonista de la *Odisea* en la rapsodia XI con su madre Anticlea, quien únicamente lo reconocerá si el viajero bebe la sangre del sacrificio. Es cierto que esto no ocurre en el inframundo, estrictamente, sino en las cercanías de la tenebrosa ciudad de los cimerios, pero ejemplifica muy bien la siguiente sutileza de Bowra: “...la sublimidad característica de Homero está en el tacto con que sabe captar el instante crítico...” (Bowra, 1967: 23)

En la versión del mito órfico de Ovidio (*Las Metamorfosis*, libros X y XI), que no es la de

Gluck y Calzabigi ciertamente, el héroe, sumido en el dolor por la segunda pérdida de su amada (recordemos que no ha podido evitar infringir la única condición que Plutón ha impuesto para que la lleve consigo, que es no mirarla hasta que no hayan transpuesto la boca de la caverna) muere despedazado por las mujeres de Tracia, que se vengán de su indiferencia. La cabeza flota hasta la isla de Lemnos y en el viaje persiste en sus cantos. Tal vez debido a la necesidad de hacer más apropiado el mito para su escenificación, el poeta Raniero di Calzabigi, libretista de la ópera de Gluck, introduce importantes cambios. Dos veces el dios Amor interviene en el argumento, las dos para disipar problemas en apariencia insolubles: la primera, comunicando que Orfeo puede descender al inframundo, esta vez por intercesión de Júpiter. Habiendo desobedecido a los dioses ante los para nada convenientes reclamos de atención de la ninfa Eurídice y ocurrida la segunda pérdida, el héroe amenaza con quitarse la vida. El dios Amor vuelve entonces a interceder para que los amantes finalmente puedan permanecer juntos, dando así el feliz término a la historia que ya la obertura (impetuosa, festiva y en un rutilante do mayor) anunciara.

El periplo infernal de Orfeo ha sido abordado por varios compositores de renombre en el ámbito de la llamada “música académica”. Claudio Monteverdi, autor italiano que representa el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, le dedicó una cantata, al igual que Jean-Phillipe Rameau, entrado el Clasicismo. El alemán Jacques Offenbach, en el siglo XIX, una ópera bufa. Darius Milhaud, el compositor francés del siglo XX, Marc-Antoine Charpentier y Carl Orff, también trabajaron sobre el tema. De manera tal que puede concluirse la existencia de cierta comprensible fascinación de los compositores por el héroe cuyo poder radica en los mágicos sonos de su lira y sus cantos.

Adolfo Salazar en *La Música. Como proceso histórico de su invención*, observó que:

“...la *Favola de Orfeo* era, desde 1471, un “intermezzo” que se había celebrado mucho a su poeta, Angelo Poliziano (...) La antigüedad sigue siendo de rigor por mucho tiempo todavía y los poetas no se inquietan demasiado en sus rebuscas. Los “Orfeos” continuarán poniéndose en música durante siglos (...) Lo que importaba en todas esas piezas era la lucha de los músicos por lograr cierta coherencia y unidad de forma en sus trozos de canto...” (Salazar, 1950: 247)

Al alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787) se le reconoce el haber introducido importantes cambios en el lenguaje operístico. Señala Paul Rougnon que: “...Dio a la orquesta un papel más importante haciéndola tomar parte en la expresión de los sentimientos de la acción dramática...” (Rougnon, 1945: 250) También cabe señalar dentro de sus aportes la utilización del

arpa, así como el ocultar los procedimientos destinados a la maquinaria teatral, que anteriormente el público presenciaba.

La geografía del trasmundo que propone Calzabigi es la de la antigüedad grecolatina con algunas variantes; el Hades consta de dos reinos que se conocen como “Tártaro” (o reino de las tinieblas) y su contrapartida paradisíaca, las “Islas Aventuradas” o “Campos Elíseos”. Es decir que estrictamente, lo infernal como nosotros lo imaginamos, es lo que correspondería al primero. Las Euménides o Furias aquí no son Tisífone, Alecto y Megeira sino que se identifican con las sombras condenadas en el Tártaro, además ocupadas en vigilar la entrada. Mucho más cerca sin dudas de las “doncellas horrosas” del coro de Esquilo¹.

Un rasgo que caracteriza a las obras teatrales en general y que es ineludible en la ópera, es la confluencia de lenguajes. Además, los códigos de lo sublime la demandan; tanto respecto al espesor de referencias contextuales como de formas de representación. Habiendo Orfeo llegado a las puertas del Erebo debe sortear estas presencias fantasmales que intentan aterrorizarlo. Pero la lira que el dios Amor le ha proporcionado, junto con la melodía de su voz, obrarán el prodigio.

El rol protagónico de esta ópera inicialmente estaba destinado a un *castrato*, de ahí el registro exigido a su intérprete principal. En la adaptación televisiva de la que veremos apenas dos fragmentos (correspondientes a la composición original de 1762, y no a la versión francesa de 1774), lo interpreta la mezzosoprano inglesa Janet Baker con el Coro del Festival de Glyndebourne, en la producción de Peter Hall del año 1982. Es la Orquesta Filarmónica de Londres bajo la dirección de Raymond Leppard.

Al principio del Acto II, las Euménides, espectros apostados a la entrada del Erebo, no permiten que Orfeo transponga sus puertas. Haciendo referencia a anteriores catábasis, se preguntan quién osa atravesar las tinieblas tras los pasos de Hércules y Pirítoos, y pretenden asustarlo “si un dios no es” (confiando además en el terror que infunden los aullidos de Cerbero). El héroe, apelando a la lira que ha recibido de manos del dios Amor en el Acto I, las calma. Su pedido es sencillo: piedad para con su inmenso dolor (“...vi renda almen pietose/il mio barbaro dolor...”).²

¹ En *Las Euménides*, la pseudo-tragedia de Esquilo, Apolo las caracteriza de la siguiente manera: “...¡Doncellas horrosas y vetustas, a quien nadie jamás osó llegarse / ni dios alguno, ni mortal, ni fiera! / Nacidas para el mal, en las tinieblas / del subterráneo Tártaro se esconden, / del cielo y de la tierra aborrecidas...” (Esquilo, 1958: 111)

² “...FURIE: Chi mai dell’ Erebo/Fra le caligini/Sull’orme d’Ercole/E di Pirítoos/Conduce il pie? (Gli Spettri ripigliano le danze, girando intorno ad Orfeo per spaventarlo.) D’orror l’ingombrino/Le fiere Eumenidi/E lo spaventino/Gli url di Cerbero/Se un dio non è...”

FURIAS: ¿Quién a través de las tinieblas del Erebo sigue los pasos de Hércules y Pirítoos? (Los espectros bailan, girando alrededor de Orfeo para asustarlo.) Llénenlo de horror las crueles Euménides y espántenlo los aullidos de Cerbero, si no se trata de un dios.

Orfeo ed Euridice (Leppard). [Archivo de video].**[Audición: 0:35:32 a 0:37:08 -duración 01m 36s-.]**

Es indudable que debe existir cierta predisposición por parte del espectador a *dejarse llevar* por el efecto global. Sin ella, todo termina en un desencantado gesto de reconocimiento de las virtudes técnicas de los ejecutantes y del compositor. O podemos naufragar en una fría constatación de detalles que desvíen la atención hacia aspectos más pueriles.

Pero a nosotros nos interesa el modo en que se logra lo sublime como efecto. Entonces debemos partir de sus constituyentes para llegar a una visión sintética.

Lo primero que se nos ofrece es la interacción entre el grupo y la individualidad. Yendo directamente sobre el libreto de la obra (nuestra referencia para situar el hecho literario en el corazón del espectáculo) notemos que estos seres utilizan como arma a la palabra. El discurso de las Euménides intenta detener a Orfeo apelando al miedo que suponen que debe sentir quien las enfrente y no sea un dios. Ahora bien, según algunas versiones del mito el héroe es un semidiós. Hijo nada menos que de Apolo y Clío (musa de la historia, hija de Zeus y Mnemosine), o también, de la musa de la poesía épica, la elocuencia y la ciencia, Calíope, y del rey de Tracia, Eagro. Ciertamente tales linajes funcionan dentro de la lógica aristocrática de la mitología griega, como un salvoconducto. Además, recordemos que le ha sido otorgado el derecho a la catábasis por voluntad del propio Júpiter. Previendo que las Euménides actuarán con independencia de la voluntad del rey de los dioses, ha sido necesario el artilugio de la lira.

Es notoria la autoafirmación de los seres del inframundo; no solamente se amparan en la recelada locura de aquel hombre, que recuerda la llegada de Dante y Virgilio a Dite en el canto VIII de la *Comedia* y el violento encuentro con Filippo Argenti, sino que presentan otros elementos del andamiaje sobrenatural: las tinieblas (“fra le caligini”), la fiereza de su carácter (“le fiere Eumenidi”) y sobre todo, los aullidos de Cerbero (“Gli urla di Cerbero”) lamentablemente presentes solamente a nivel del discurso.

Además del regodeo en la función que justifica la existencia y cierto orgullo de pertenencia, estos entes que se auto-invocan en tercera persona, conocen el descenso de Hércules y el de Piritoo y Teseo. El vínculo sirve a los efectos de proyectar una temporalidad que sitúa el hecho en una tradición y, a pesar de las dificultades y sin quererlo ellos, aporta la posibilidad del éxito.

“...ORFEO: *Deh! Placatevi con me/Furie... larve... ombre sdegnose. Vi renda almen pietose// mio barbaro dolor...*”

ORFEO: ¡Oh! Tranquilizaos conmigo/Furias... espectros, sombras desdeñosas. Mi cruel sufrimiento os infunda al menos piedad.

El grupo amenazante versus lo único ahonda el sentido heroico; el peso instrumental apoyado en los registros graves de cuerdas y maderas (recordemos que en la conformación orquestal los metales son un aporte del siglo XIX), hacen más ostensible el contraste. Las Euménides devienen un conjunto dinámico en el que las voces de los tenores otorgan la fuerza necesaria a la negación exclamada, que se inserta violentamente en la línea melódica de la solista. No se rompe la tonalidad en ningún momento, sino que lentamente la función armónica de las respuestas comienza a volverse cada vez más dependiente, más subsidiaria de la melodía de la mezzosoprano.

Otro contraste interesante desde el punto de vista musical, es el de los compases simples de las Euménides frente a los compuestos, de Orfeo. La diferencia radica en que mientras la melodía sencilla aunque impetuosa, rústica, de las primeras divide sus tiempos en dos partes iguales, la del protagonista lo hace en tres. La dinámica de los discursos a partir de sus elementos métricos es entonces completamente distinta. Esto, aunado a la combinación de oscuros timbres orquestales frente al *sonido transparente* del arpa (que representa a la lira) determina que el efecto de la confluencia de lenguajes posea lo que podríamos llamar una “base física”.

El héroe que Dante sitúa en un castillo siete veces cercado, recurrirá a la piedad. Lograr que comprendan su dolor es el modo de humanizar a las Furias. Destaquemos la dulzura de su melodía, pero sobre todo, su breve y conmovedor discurso: “...¡Oh! Tranquilizaos conmigo/Furias... espectros, sombras desdeñosas. Mi cruel sufrimiento os infunda al menos piedad...”. De manera tal que paradójicamente lo que constituiría su debilidad también hace a su fortaleza: su pequeñez frente a los elementos de la arquitectura divina.

Las dilaciones del reposo en la melodía (a partir de la proliferación de ligaduras o melismas y de rupturas sucesivas de las cadencias, recursos muy utilizados en el siglo XVIII) acentúan la frase “Il mio barbaro dolor” que muestra la descomunal motivación del protagonista y que resuena tal vez con el horror a la pérdida irremediable que conecta íntimamente a todos los seres humanos. La profundidad de ese cruel (bárbaro, inmenso, bestial) sentimiento, se irradia tanto a nivel de la ficción hacia sus antagonistas –por muy “desdeñosos” que inicialmente se muestren– como hacia el espectador realmente consciente de su fragilidad y de la de todo lo que construya. El poder divino vehiculado metafóricamente desde la dimensión musical se funde así con la palabra y por un momento el tiempo parece suspenderse. Como si de pronto todo lo circundante se borrara y se presentara ante nuestros sentidos algo ya intuido, que está más allá de la narración; una presencia que atraviesa la conciencia y la deja expectante. La desdicha de una circunstancia vital heroica se

hace la de todos; al mismo tiempo el efecto mágico de una melodía y un puñado de palabras abate a las Euménides, y sume al espectador en un respetuoso silencio. Los infiernos personales se paralizan; el arte, cual Hécuba en la muralla de Ilión, demanda el reconocimiento de su supremacía como fuerza espiritual, por encima de todas las consideraciones teóricas posibles, y se abre paso hacia nosotros de un modo que solamente puede explicarse a través del descubrimiento de un secreto radicalmente insondable; el poder maravilloso de la influencia artística sobre las profundidades de la existencia: la *razón fundamental* del mito órfico.

***Orfeo ed Euridice* (Leppard). [Archivo de video].**

[Audición: 0:37:08 a 0:38:30 -duración 01m 22s-.]

Bibliografía

Auerbach, Erich (1985): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.

México: Fondo de Cultura Económica.

Boileau, Nicolas (1953): *Arte Poética*. Buenos Aires: Clásica.

Bordoli, Domingo Luis (1965): *Los clásicos y nosotros*. Montevideo: Banda Oriental.

Borges, Jorge Luis (2006 -primera edición: 1982-): *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Bowra, Cecil Maurice (1972): *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.

Bowra, Cecil Maurice (1967): *La literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.

Esquilo (1958): *La Orestíada y Prometeo Encadenado*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Ferrater Mora, José (2004): *Diccionario de filosofía* (Tomo IV). Barcelona: Ariel.

Graves, Robert (1999): *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Madrid: Unidad.

Montalvão, Ricardo (2013, Octubre 26): *Orfeo ed Euridice (Leppard)*. [Archivo de video].

Obtenido de: http://www.youtube.com/watch?v=EENw_ptgGcg

Rougnon, Paul (1945): *La Música y su Historia*. Buenos Aires: Caymi.

Salazar, Adolfo (1950): *La Música. Como proceso histórico de su invención*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Van den Hoogen, Eckhardt (2005): *El ABC de la música clásica*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Virgilio, Publio (2012): *Eneida*. Madrid: Alianza.